


| | |
|---|---|
| العنوان: | جدارية محمود درويش بين البنية الدلالية و البنية الإيقاعية |
| المصدر: | مجلة العلوم الانسانية -البحرين |
| المؤلف الرئيسي: | الغرايبة، علاء الدين أحمد محمد |
| مؤلفين آخرين: | العمري، أمل شفية(مؤلف) |
| المجلد/العدد: | ع24 |
| محكمة: | نعم |
| التاريخ الميلادي: | 2014 |
| الشهر: | شتاء |
| الصفحات: | 271 - 297 |
| رقم MD: | 670162 |
| نوع المحتوى: | بحوث ومقالات |
| قواعد المعلومات: | ACI, HumanIndex |
| مواضيع: | الشعر العربي، جدارية محمود درويش، نقد الشعر، الأوزان الشعرية، الإيقاع في الشعر |
| رابط: | https://search.mandumah.com/Record/670162 |

© 2016 دار المنظومة. جميع الحقوق محفوظة.
هذه المادة متاحة بناء على الإتفاق الموقع مع أصحاب حقوق النشر، علما أن جميع حقوق النشر محفوظة. يمكنك تحميل أو طباعة هذه المادة للاستخدام الشخصي فقط، ويمنع النسخ أو التحويل أو النشر عبر أي وسيلة (مثل مواقع الانترنت أو البريد الالكتروني) دون تصريح خطي من أصحاب حقوق النشر أو دار المنظومة.

# جداريَّة محمود درويش

## بين البنية الدلاليّة

## والبنية الإيقاعيّة

**د. علاء الدين أحمد الغرايبة***[1]

E.mail: dr.algharibeh1975@yahoo.com

**د. أمل شفيق العمري** *[2]

E.mail: Dr.amalomary@hotmail.com

[1]* قسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة الزيتونة الأردنية الخاصة

[2]* قسم اللغة العربية، كلية الآداب، الجامعة الهاشمية

# جـــداريَّة مــــحمود درويــش
## بين البنية الدلاليّة والبنية الإيقاعيّة

د . علاء الدين أحمد الغرايبة

د. أمل شفيق العمري

**الملخص:**

تسعى هذه الورقة جاهدة إلى استجلاء المرسلة التي يتضمنها نصّ الجدارية، من خلال منهج لسانيّ يسعى إلى البحث عن دلالة الإيقاع بالاعتماد على استنطاق النصّ عبر متابعة مكوناته اللغوية: الصوتيّة والصرفية والتركيبيّة، وتحليل إيحاءاته وربط كلّ ذلك بالإيقاع المتشبث بالدلالة استنادًا إلى أن أي خلل في الموازنة الحرّة بين إيقاع الدلالة ودلالة الإيقاع يصاحبه شرخ في شعريّة القصيدة ، يؤدي ضرورة إلى خلخلة نظمها وقوانينها.

وقد وجد البحث أنّ الفضاء الدلاليّ الذي تقدّمه البنية الإيقاعيّة العامّة لنصّ جدارية محمود درويش، ابتداء من العنوان (جدارية) ودخولا إلى الشبكة المؤلفه للنصّ بظلالها وإيحاءاتها - ينبع أساسا من فكرة معركة الشاعر مع الموت، وتشبّثه بالوجود الحقيقي (الحياة) كما يشكل عند شاعر المقاومة محمود درويش معادلا موضوعيا للطموح المنتظر بالرجوع الى الأرض والهُوية.

**مصطلحات أساسية:** دلالة الإيقاع، إيقاع الدلالة، الفضاء الدلاليّ.

# Mahmoud darweesh's Jedarya (wall poem) between

## the Semantic Structure and the Rhythmical Structure(Rs)

Dr. Alaa Aldeen Ahmad Al-Gharibeh

Dr. Amal Shafeeq Al-omary

**Abstract:**

This paper tries to explore the message implied in the **Mahmoud Darweesh's Jedarya (wall poem)** (wp) through a linguistic approach that investigates the denotation of rhythm and probing the text through examining its linguistic components i.e phonetic/ morphological and structural. It also analyzes its implications and relates them to rhythm, which is strongly connected with signification on the basis that any defect in the free balance between the rhythm of denotation and the denotation of rhythm would damage the poetic touch of the poem and would certainly damage its poetic structure and rules.

The paper has come to the conclusion that the semantic space suggested by the general rhythmic structure of Darweesh's (wp), starting from the title itself throngh the total network of the text with its shades and implications basically stems from the poet's battle with death and his devotion to real existence i.e life.

For Mahmoud Darweesh, the poet of resistance, this also means something equivalent to the awaited ambition of returning to the land and the indentity.

**Keywords:** Mahmoud Darweesh's Jedarya (wall poem), rhythm of denotation, rhythmic structure.

## مدخل:

**(محمود درويش والجداريَّة)** [1]:

ولد محمود درويش عام (1942م) في قرية البروة ( قرية فلسطينية مدمرة، يقوم مكانها اليوم قرية احيهود، تقع 12.5 كم شرق ساحل سهل عكا)، ويعد درويش واحدًا من أهم شعراء المقاومة الفلسطينية. امتزج شعره بحبّ الوطن والحبيبة، وترجمت أعماله إلى ما يقرب من 22 لغة،وقد كانت وفاته يوم السبت 8/9/ 2008).

وقد كتب محمود درويش (جداريّته) سنة 1999م، ونشرت في صيف سنة 2000م، وهي مجموعة شعريّة قوامها قصيدة واحدة، مكونة من نيف ومائة صفحة، وتدور حيثيات هذه القصيدة في إطارها العام حول تجربتين متداخلتين،إحداهما: ذاتية تخصّ الشاعر، والأخرى: وطنيّة تخص القضية الفلسطينيّة؛ أي أنها تعود لتلتقي بالشاعر بوصفه فلسطينيًا. وتعدّ هذه الجداريَّة مع ديوانيه (لماذا تركت الحصان وحيدا) [2]، و(سرير الغربة) [3]على التتابع، تسجيلاً حيّا للمرحلة الأخيرة من الحالة الإبداعية للشاعر محمود درويش على الصعيدين الذاتي (الشاعر) والجماعي (الشعب الفلسطيني). فشِعر محمود درويش في إطاره العام لا يكاد يُفْصَل فيه بين (الذاتيّة والوطنيّة). وقد كتب درويش الجداريَّة مناورا الموت ومناورا اللغة، إذ إن «الجداريّة باختصار معركة الشاعر مع الموت، ذلك المصير الذي لا يحكمه قانون ولا وقت ولا أثر ولاسبب»[4].

## المقدمة:

**علم الأسلوب:** هو البحث عن القوانين المكونة للظاهرة اللغوية التي تحكم عملية الإبداع في النصّ الأدبي، من خلال منهج تحليلي تعليلي مسباره اللسانيات التي تفكك النصّ لتطلق الطاقة الجماليّة الخاصة الكامنة في انزياحات المبدِع عن المألوف في البنى والتراكيب التي اختارها من بين كل الخيارات المتاحة في اللغة؛ وذلك من خلال إبراز تعاضد عناصر اللغة المتعددة للوقوف على الدلالة التي يريد الشاعر إيصالها للمتلقي، من حيث إنّ فهم النصّ الأدبي يتأتى بإدراك ذاك التلاحم اللغوي الداخل فيه. وعليه فقد برز مفهوم (النصّ) و(الخطاب) بوصفه وحدة لغوية تضاف إلى وحدة الصوت (الفونيم)، ووحدة البناء الصرفي (المورفيم) ووحدة علم التراكيب (الجملة) والوحدة المعجمية والوحدة الدلالية. [5].

ولمّا كان استكناه النواحي الأسلوبية في النصّ الشعري وصولا إلى الدلالة يتطلب البحث عن مظاهر عدة؛ فإن من عوالم بنية النصّ الجميلة المؤثرة الواجب الكشف عنها (الإيقاع)، فالإيقاع ظاهرة لا تقلّ أهمية عمّا سبق الحديث عنه، من حيث هي تفصح عن إبداع شعري أو نثري حين تتوالى التراكيب والجمل داخلها على نحو متوافق متناسق، فيه شيء من التناغم الإيقاعي الواضح، كالإيقاع الذي ينبع من توازن الجمل ومن تكرار العطف، والترادف وتكرار السجع والفواصل الوزنيّة، وتكرار بعض الألفاظ والأدوات. ومنها التكرار الصوتيّ الذي يشيع التناغم والسحر الإيقاعيّ في النصّ الشعري أكثر من غيره من النصوص؛ ذلك أنّ الخصائص الشعرية من انسجام وتناسق وإيقاع وتوازن وتكرار موجودة في التعابير الجميلة بعامّة، لكنها تبرز في الشعر بروزا ملحوظا من حيث هي تتجلى فيه

بصورة مكثّفة وتتوظّف فيه بصورة نسيجية معقدة، دون التركيز على المستويات اللغويّة الأخرى:(صرف ونحو ودلالة) إلا فيما له صلة بالمستوى الصوتي سياقا ولفظا.

وعليه؛ فقد نهضت هذه الورقة تلبيةً لتحقيق بعض أهدافها؛ للكشف عن أهمية الأصوات داخل بنية نصّ الجداريّة وتراكيبها، ودور تلك الأصوات في إضاءة النصّ من خلال الإيقاع؛ إذ يمثل الصوت أصغر وحدة إيقاعية في المفردة الداخلية في نسيج القصيدة الشعرية، ويكتسب في دخوله الشعري قيمة إيقاعية مضافة، من خلال الفعاليات التي تنهض بها مجموعة الأصوات المتجانسة والمتناثرة، وهي تؤلّف موجهات تقارب قيمًا مدلولية معينة؛ لأنه« لا يمكن بأي من حال من الأحوال إقصاء إيقاع المفردة الشعرية عن محتواها الدلالي»[6].

إنها محاولة الكشف عن العلاقة بين اللفظ والمعنى، ومدى التأثر والتأثير الحاصل بينهما، ومن ثم تقديم مستويات دلاليّة جديدة مشبعة بالتعدد والاحتمال يصاحبها تطوّر وتعقيد وعمق في البنية الإيقاعيّة، بالقدر الذي يستوعب انفجار الدلالة، ويحقق تماسكًا نصيًا يستحيل فصله[7].منهجنا في هذا هو المنهج اللساني الذي يقوم على استكناه النواحي الأسلوبية في النصّ الشعري في درجة تعلو المستوى التوصيلي العادي للفكرة من المرسل إلى المرسل اليه أو من المبدع إلى المتلقي.

والشعر أكثر أنواع النصوص ارتباطا بالموسيقى التي لا تعني موسيقى الأصوات الصادرة عن إحدى آلات القرع، وإنّ كان هذا هو الإيقاع؛ لأنه يُنتظم ضمن ترتيب زمني محدد لكنّه يختلف عن الإيقاع الذي في الشعر، فالأخير ناتج عن الأشكال الصوتيّة المتقنة، والنظام الذي بموجبه تتبع الأصوات بعضها في فئات معادة أو متكررة[8].فشرط الشعر ينبع من اكتساب لغته إيقاعا خاصا يتشكل من قوة الغموض في الطبقات العميقة للمعنى، تلك التي تحاول تفسير مظاهر الوجود المعقدة تفسيرًا شعريًّا[9].باعتبار أن الإيقاع ليس إطارًا كميّا مجردًا يتوقف عمله عند حدود تنظيم طبقة الألفاظ، ولكنّ له قيما كيفيّة وطاقات جماليّة وقدرات فائقة على التعبير هي نصيبه من المساهمة في الشعر[10]. الذي ربما لا يتحقق في القصيدة تحققا نموذجيا إذا لم يكن فضلا عن كلّ خواصه وطاقاته الجميلة أداة تعزيز للمعنى.

وما دام المضمون (المعنى) ينصهر في الشكل (اللغة) حتى يصيرا شيئا واحدًا متجددًا داخل النصّ الأدبي فقد حاولت هذه الورقة تلبيةً لتحقيق بعض أهدافها الأخرى البحث في بنية الجداريَّة عن مظاهر التكرار التي تتمثّل في توليد نوع من التوازي بين الكلمات والأفكار،استنادا إلى الفكرة القائلة أنه «كلما كان هذا التوازي واضحا في تكوينه أو نغمته تولد عنه تواز قويّ بين الكلمات والمعاني، وأقوى أنواعه هو ما تنجم عنه الصور والاستخدامات المجازية حيث يتمّ إحداث التأثير عن طريق البحث عن المشابهة بين الأشياء، أو عن طريق التقابل حيث يكون التضاد هو وجه الاتفاق، واتفاق الكلمة صوتيا أو معادلتها لأخرى يتضمّن بلا ريب لونا من الاتفاق الدلالي مهما كان المستوى الذي يتمّ عليه التحليل اللغوي»[11].

إنّه البحث لتفسير العلاقات والإشارات الصوتية المتكررة للكشف عن المنظومة التي أدت إلى خلق معان وإيحاءات وصور فيها، وقد تجمعت في مجملها

في اللغة الشعرية؛ لنقل الفكرة الملحّة على ذهن الشاعر وتعضيدها. تلك العلامات التي ساعدت على استشراق النصّ وإضاءته، بوصف أن «لا وجود لفكرة شعريّة فنيّة حيّة دون إيقاع»[12].وتوافقا مع ما نبّه إليه حازم القرطاجني (ت684 هـ) بقوله « إن للنفوس في تقارن المتماثلات وتشافعها، والمتشابهات، والمتضادات وما جرى مجراها، تحريكا وإيلاعًا بالانفعال إلى مقتضى الكلام؛ لأن تناصر الحسن في المستحسنين المتماثلين والمتشابهين أمكن في النفس موقعا من سنوح ذلك لهما في شيء واحد، وكذلك حال القبح «[13].

فأسلوب التكرار يحتوي كلّ ما يتضمنه أي أسلوب آخر من إمكانيات تعبيرية، إنه في الشعر مثله في لغة الكلام يستطيع «أن يغني المعنى ويرفعه إلى مرتبة الأصالة؛ ذلك إذا استطاع الشاعر أن يسيطر عليه سيطرة كاملة يستخدمه في موضعه، وإلا فليس أيسر من أن يتحول هذا التكرار نفسه بالشعر إلى اللفظية المبتذلة التي يمكن أن يقع فيها أولئك الشعراء الذين ينتقصهم الحسّ اللغوي والموهبة والأصالة «[14].

ولما كانت جداريَّة محمود درويش لم تنل حظها الوافي من الدراسة الإيقاعية فقد حاولت الورقة هذه الوقوف مع مقتطفات من مظاهر الإيقاع في تلك الجداريَّة، مخصصة بمتابعة إيقاع التكرار في تلك الجداريَّة، والنظر في صور الموازنات الصوتية القائمة على الكشف عن الموازنة الفردية بين لفظتين متشابهتين في البنية المقطعية لكلّ منهما، والتعادل بين لفظتين بتعادل طرفيه (الكشف عن الوزن الواحد)، والموازنة الصوتية بين لفظتين توظفان التقنية الواحدة ضمن مقطوعات متتالية، أو الكشف عن التجنيس القائم على استحضار الدلالة المضادة أحيانا بين كل زوج من الكلمات المتجانسة، وذلك أن يحرك التوافق الإيقاعي بين المتجانسين تنافرًا دلاليًا في الذهن، فلا تقتصر وظيفة الجناس هنا على التوقيع الصوتي بما تحمله الكلمات من موازنة، بل تتعدّى ذلك إلى إثارة الخيال عبر تقديم جَوّين متضادين متنافرين؛ باعتبار» أنّ المهمة التقليدية التي ينهض بها الشاعر في محاولة إيجاد محاورة بين إيقاع الدلالة ودلالة الإيقاع تبدو غير كافية تمامًا إذا ما أدركنا سر الارتباط الحيوي بين الشعر والموسيقى والعلاقة العضوية بينهما، بوصف أن الإيقاع المتولد عن هذا التداخل يعد مناخًا حيويًا يوفر لمنظومة الدلالات المتشكلة من جوهر المعنى الشعري قدرة أكبر على المظهر واتساع الحدود»[15].

وعلى ما تقدم؛ ستسعى هذه الورقة إلى استجلاء المرسلة التي يتضمنها نصّ الجداريَّة، من خلال منهج لسانيّ يسعى إلى البحث عن تأثير الإيقاع بالاعتماد على استنطاق النصّ عبر متابعة مكوناته اللغوية وقراءة رموزه وتحليل إيحاءاته.

## • أنماط الإيقاع:

**أولًا : دائرة الأصوات والأدوات:**

يرتبط تأثير الجرس الموسيقي لألفاظ الشعر في المتلقي بالطبيعة الصوتية لأصوات اللغة العربية، وطريقة تأليفها في إيقاع داخلي يناسب الحالة الشعوريّة للمبدع؛ إذ إن الصوت المجرد لا يعبر عن شيء وليس له قيمة موسيقية بمفرده؛ أي أنّه ليس له معنى في ذاته، وإنما له قيمة تعبيريّة بخصائصه الأكوستيكية والفيزيائيّة[16]. ويكتسب الصوت خصائصه الإيقاعية نتيجة ارتباطه بالكلمة داخل البنية الشعريّة الشعوريّة، إذ قد تتغير قيمته الصوتية

تبعا لاختلاف موقعه من كلمة لأخرى ومن نظم لآخر ومن نصّ أدبي إلى نصّ أدبي آخر وفق معيار الحضور والكثافة المتزنة والحالة الشعوريّة للمبدع.

ويعدُّ التحليل الصوتيّ المحور الأول للدخول إلى النصّ، وبداية الولوج إلى فضائه، وفهم ما فيه من قيم جماليّة، لا لأنَّ الصوت هو أصغر الوحدات اللغويّة فحسب، بل لأننا من خلاله نستطيع الحكم على عمل المبدع فيما إذا كان موفقًا في توظيف الأصوات ونغماتها في دعم المعاني التي يطرحها استنادًا إلى أنّ مادة الأصوات تتضمن طاقة تعبيريّة فذّة[17].ثم هي بجرسها الموسيقى قادرة على إحداث تأثير نفسيّ وانفعالات جسمانيّة معبرة ومنتظمة فينا[18].

وعليه؛ وجب الانتباه إلى أننا حين نتحدث عن صوت أو كلمة في الإطار الشعري لا يجوز لنا أن نفصلها عن العملية الصوتية الحركية المتصلة بجهاز النطق التي تصاحبها آثار سمعية معينة. أي أننا نؤكد على وجود النبر والتنغيم -وهما من الظواهر الموقعية أو المعالم السياقيّة للنظام الصوتي- كلازمتين من لوازم الإيقاع المرتبط بالدلالة، وهذا هو أساس البحث في الإيقاعات الداخلية والتي تستمدّ معطياتها من وجود الخلاف بين مخارج الأصوات وصفاتها، وما يتصل بذلك من قضايا التكرار الصوتي ومجانسة الأصوات ومزاوجتها وغير ذلك من القضايا المرتبطة بالدلالات المعنوية لها.

وتعدّ ظاهرة التكرار الصوتيّ لبعض الأصوات في القصيدة الشعريّة من الوسائل التي تثري الإيقاع الداخليّ بوساطة ترديد صوت بعينه في الشطر أو البيت أو السطر، أو مزاوجة صوتين أو أكثر وتكرار ذلك في مقطع شعريّ يعكس الحالة الشعوريّة للمبدع وقدرته على تطويع الصوت ليؤدي وظيفة التنغيم إضافة إلى المعنى.وأول السبل التي تبرز القيم الصوتيّة في جداريّة محمود درويش هو توالي القافية على نحو يشيع في مناخ القصيدة تلونًا صوتيًا.ونأخذ لهذا السبيل هذه المقطوعات الشعريّة من الجداريّة تمثيلا لما قلناه[19]: (المقطوعات التالية مقتطفة منقوصة من الجداريَّة) :

**من أيِّ ريح جئت؟**
**قولي ما اسم جُرْحِك أَعرفَ**
**الطُرُقَ التي سنضيعَ فيها مرّتيْن !**
**وكُلُّ نَبْض فيك يُوجعُني، ويُوجعُني، ويُرْجِعُني**
**إلى زَمَنٍ خرافيٍّ. ويوجعني دمي**
**والملحُ يوجعني. ... ويوجعني الوريدُ**
....

فقد أسهمت القافية الأولى المنتهية بـ (الدال) من الألفاظ على وزن (فعيل) نحو:(وحيد، شريد، طريد، رغيد، مديد، بريد، جديد، بعيد، شهيد، وريد، نشيد، قصيد، أكيد) من المقطوعة كاملة، والقافية الثانية المنتهية بـ(الدال) أيضا من الألفاظ التي على وزن (فعول) نحو:(وجود، خلود، صعود، حشود، شهود) مع التناغم الذي تحدثه قافية الفعل المضارع المنتهي بالدال أيضا: (يعود، يقود) في زيادة معدلات الطاقة الصوتية في القصيدة. على ما يجمع هذه الألفاظ من تناغم دلاليّ تصاعديّ، تبدأ بإعلان الشاعرعن الوحدة التي يحسّ بها (أنا وحيد) إلى انعدام الأحساس بالأشياء من حوله (فلا عدم هنا في اللا هنا. ..في اللا زمان، ولا وجود ) إلى مشهد يعكس صورة الشاعر المنكسرة، وهو يقرّ بأن (لا القوة انتصرت ولا العدل الشريد) حيث لم ينتصر أصحاب الحقّ بقضيتهم، فيتيه لهذا الشاعر

بل يصرعه الفضاء اللانهائي (المديد) فلا يعرف مكانه وزمانه (وما القديم وما الجديد)، وقد كان بالأمس (العناوين الصغيرة والبريد) لكنّه الآن (البعيد البعيد) الذي لا شئ بعده (سوف يرحل أو يعود) في الآخرة بعد الموت وفي الدنيا بعد التهجير من فلسطين، وإن قُتل فلا قاتل يُصغي إلى قتله؛ ويعني هنا(جنس العموم للشعب الفلسطيني) (ولا يتلو وصيته شهيد). يوجعه (الوريد) ويوجعه انتحاب النساء وماضي (الزمن الرغيد) الذي لن يرجع، في غمرة انتفاء الحلول و(الخلود)، فينكسر (النشيد)؛انكسار الشاعر فهو هاوٍ وهو ليس نبيّا ليعلن أنّ هاويته (صعود). إنّها الهاوية تجاه الغربة والوحشة (أنا الفرد الحشود) داخل مشهد من الزيف، وقد (انصرف الممثّل والشهود) عن قول الحقّ بإرجاع الحقّ المغتصب لأهله،وبعد كلّ هذا لا يجد الشاعر منفسا إلا إلى القصيد (وباطنك الشفيف هو القصيد) فالواقعيّ (هو الخياليّ الأكيد) تاركا الماضي الواقع بكل ما فيه كما هو؛ لأنّه الماضي الذي (لا يُقاد ولا يقود).

وأما السبيل الثاني للكشف عن القيمة الصوتية داخل النصّ الأدبي فهو البحث عن كثافة بعض الأصوات ذات التردد العالي مثل أصوات اسم الشاعر التي تكررت في الجداريَّة تكرارًا مقصودًا مكثفًا، إذ يقول محمود درويش(الجداريّة 102 وما بعدها):

**واسمي، وإن أخطأت لفظ اسمي**

**بخمسة أحرف أفقية التكوين لي:**

لقد نجح الشاعر في استغلال الدلالة الموسيقيّة لتكرار أصوات اسمه في هذه المقطوعة:(الميم، والحاء، والميم، والواو، والدال) فأنشأ من تكرارها الصوتي إيقاعا ينسجم مع حالة الأسى العميق الذي يحسّه الشاعر،وهو يخاطب نفسه ومن حوله متذكرًا ومجسّدًا حياته في كلمات المقطوعة تلك، من حيث هو قد قدّم للنصّ بتكرارها شعلة من الدلالات التي لخصت الماهيّة التي هو عليها منذ عاش إلى لحظة صراعه مع الموت. فهو(المتيَّم) بالأرض والهُوية و(الميتَّم) في صورة تعكس إعلان اليتم الحقيقي للإنسان الفلسطيني بعدم حصوله على حقّه المشروع، و(المتمِّم ما مضى) واحدًا من كتلة النضال والكفاح الفلسطيني. و(الحديقة) الشعريّة التي أعطت الفضاء أريجا وعبقا، وقد امتزج شعرها بحبّ الوطن و(الحبيبة)، إنهما (الحيرتان والحسرتان) قد اقلقتا الشاعر وعاش لأجلهما في حسرة وحيرة.وهو(المغامر) الذي لم ينقطع عن مغامراته في طريق الكفاح والنضال، هذه الطريق التي جعلته دائما (مُعَّدا ومستَعدّا لموته)، وقد قضى العمر (موعودا) في المنفى بالعودة إلى أرضه، حتى أضحى (مريض المشتهى) بهذه العودة ولهذه العودة. إنّه يعلن (الوداع) (وردةً وسطى)، لكنه باق على (ولائه) للوطن أينما وجد، كما هو باقٍ على (وعده) للوالدين، في صورة تعكس التشبث بالأرض والهُويّة وامتداد النضال ضدّ المستعمِر. حتى شكّل طريقه ومشواره النضاليّ الطويل دليلا هاديا للآخرين، فهو(الدليل) و(الدرب) الذي يُعرف به في دورة الحياة، تلك الدورة التي أسكنته دائرة المفارقات (دوريّ يُدلّلني ويدميني).

كما نجح محمود درويش في استغلال القيمة الإيقاعية لصفات صوت (الحاء) وارتباطها بالمعنى الشعريّ في المقطوعة التالية من جداريته، وهو يصف حاله المنكسرة بالغياب وقلبه المهجور وذراعه اليمنى

الخشبيّة، وحلمه المأمول بعدم الإنقضاء، وهو القائل(81 وما بعدها):

**يكسرُني الغيابُ كجرَّة الماء الصغيرة .**
**نام أنكيدو ولم ينهض . جناحي نام**
**مُلْتَفًّا بحَفْنَة ريشه الطينيِّ . آلهتي**
**جمادُ الريح في أرض الخيال . ذراعيَ**
**اليُمْنى عصا خشبيَّةٌ . والقَلْبُ مهجورٌ**
**كبئرٍ جفَّ فيها الماءُ ، فاتَّسَعَ الصدى**
**الوحشيُّ : أنكيدو ! خيالي لم يَعُدْ**
**يكفي لأُكملَ رحلتي . لا بُدَّ لي من**
**قُوَّةٍ ليكون حُلْمي واقعيًّا ....**

فتأمل جمالية تجانس صوت (الحاء) الحلقي المهموس ذي البحة في الكلمة المركزيّة (حلمي) مع الألفاظ المتوشحة بإيقاعية ذات الصوت في الألفاظ:(جناحي، حفنة، الريح (مكررة)، الوحشيُّ، رحلتي، أسلحتي، ملحِ، الحيّ، أحلم، نحن، نحفظ، صاحبي (مكررة)، حكمتنا (مكررة)، وحدي (مكررة)، أحمل). زيادة على تعانق بعض الأصوات مكررة مع ذاك الإيقاع من نحو تكراره صوتي:(الغين والياء) من :(غياب، صغير )على ما في تينك الكلمتين من شعور بالتضاؤل الكسير تجاه ذاك الغياب الكبير، وتكراره صوت (الفاء) من: (ملتفا، حفنة) وما فيهما من تعانق دلاليّ يبرز الأداة الآسرة والأسير المهزوم غير القادر على التحليق، وتكراره صوت (الجيم) من:(مهجور وجفَّ) في دلالة على عظم ذاك الهجر الذي لا يقوى معه على الصبر وقد جفّ، وتكراره صوت (القاف) المفخم من:( قوّة وواقعيا)؛لإبراز قوّة تلك القوة التي يحتاجها كي تكون لها القدرة في تصيير الحلم واقعيا، وتكراره صوت (الضاد) المفخم المطبق من (قبض وانهض ) لذات الفكرة، وتكراره صوتي:(العين والميم) من:( أُمِّعُها والدمع ) وما بين اللفظتين من تعانق دلاليّ يفضي بنا إلى الإحساس بمقدار التضحية التي سيقدمها الشاعر، وتكراره صوتي:(النون والياء) من :(مللتني و خذلتني و قتلتني ) على ما في تلك الكلمات من امتداد للحزن الساكن في صوت النون الممتد بالياء.

ولقد بلغ انفعالنا ذروته ومتّعنا بل أدهشنا استثمار محمود درويش لصفات الأصوات الصفيرية(الصاد، والسين، الزاي )، هذه الأصوات ذات التردد العالي والصوت المدوّي خاصة إذا جاورها التفخيم كما هو الحال في صوت (الصاد)؛ كي تكون حاضرة في مقطوعته الشعريّة التي يخاطب فيها حصانه المرهون للصعود به فوق فوق. يقول درويش (76 وما بعدها ):

**وأنا أَنا ، لا شيء آخر**
**واحدٌ من أَهل هذا الليل . أَحلُمُ**
**بالصعود على حصاني فَوْقَ ، فَوْقَ . . .**
**لأَتبع اليُنْبُوعَ خلف التلِّ**
**فاصمُدْ يا حصاني. لم نَعُدْ في الريح مُخْتَلِفَيْنِ**

إننا نلحظ في هذه المقطوعة السابقة شاعرنا وهو يحلم بحصان يحقق له حلمه بالصعود فوق فوق، وقد طلب منه الصمود والانتصاب كما الألف، متمنيا عليه ألاّ يسقط عن السفح الأخير، بل يريده أن يصك البرق (ويحُكَّ بحافر الشهوات أوعيةَ الصَدَى). وهي مطالب تضفي على هذا الحصان قوة فوق القوة المعهودة في الحصان، بل تتطلب منه قوة خارقة يحقق معها أمانيه في الوصول إلى المراد: (أُضيءُ نُجومًا في السراب ! أَضيءُ غيومًا في الغياب)، هو يريده الدليل والرفيق في غربة اللاوجود المصيري، في رحلته

الشاقة نحو الموت، تلك التي تتطلب استحضار كلّ القوة المتجددة بالتجدد والتوتر والدفع والحفر وتنعّل الرياح؛ كي يكون للشاعر زمان ومكان (فاندفعْ واحفُرْ زماني في مكاني يا حصاني). فلما كان الأمر كذلك فقد تكررت الأصوات الصفيرية:(الصاد المفخمة، والسين، والزاي) أربعا وعشرين مرة في هذه المقطوعة، بواقع أربع عشرة مرة لصوت الصاد المفخم، وسبعا لصوت السين، وثلاثا لصوت الزاي؛ لتضفي على تلك الألفاظ والجمل رنينا قويا وعلوًا صوتيًا ملحوظا فتدفع ما في المبدع من قوة إلى المتلقي فيعيها. مع ما تحتضنه تلك المقطوعة من أصوات مفخمة أخرى كصوت (القاف) الذي تكرر فيها عشر مرات، وصوت (الخاء) الذي تكرر فيها ثماني مرات؛ فتزيد بهذا الأمر الشحنة الشعورية قوة فوق قوة.

ثمّ إن التناظرات المزدحمة ذات الصفة المجازية تنشئ نمطًا من التوازي الإيقاعي الداخلي الذي تنتظم منه دلالات النصّ كقول درويش :(فتوتي خيالك)، (تعلتي مجازك). كما يسهم التكرار وترجيعاته الصوتية اسهامًا كبيرًا في هذا الشأن، فتكرار الأفعال المتجانسة في أدائها الفعليّ عبر مقاطع الجداريَّة من نحو (اصمد، انتصب، صُكّ، حُكّ، اصعد، انتصب، توترّ، اندفع، احفر، أضِي (مكررة)، كُن، حدق، لا تسقط، لا تمت) قد أنشأت نمطًا من التوازي الإيقاعي الداخلي الذي تنتظم منه دلالات النصّ. ومثله قول درويش وهو يخاطب الموت (الجداريَّة 52 وما بعدها)؛ إذ أسهمت الأفعال المتجانسة في إحداث نمط من التوازن الإيقاعي الداخلي، وقد انتظمت منه دلالات النصّ : (إجلس، ضع، علق، كن (مكرر)، قل، خُذْ، استرح، لا تحدق، لا تفاوضْني، لا تكن، أُكنفها، أُعرِّفها). كما استطاعت أصوات المدّ الطويلة المكررة من: (لي، ني، تي، ني، سي، ني، ضي، ني، ني، ني، لي، ني، تي) أن تشكل خطوطا صوتية متجانسة تؤلف المحور الأساس والعام للإيقاع الداخلي، وتجذب الدلالة بما فيها من إيحاء تجاه المبدع الساكن في ضمير المتكلم:(ظلِّي، سيقودُني، نافذتي، شراييني،تَنَفُّسي، لتقتلني، مَرَضي، بسُلْطاني، ميزاني، تفاضْني، مثلي، لتزورني، قصيدتي).

كما يمكن القول: إن أسلوب النداء في (لوحة حديث الشاعر للموت) وما يصحبه من تنغيم صوتي في الإلقاء يمكن أن يسهم أيضا في زيادة زخم الإيقاع الصوتي في القصيدة؛ إذ يكرر محمود درويش في مقطوعته الشعرية التي يخاطب بها الموت أداة النداء (يا) لتكون بداية فاصلة نغميّة تحمل إيقاعات الإنشاد الإنشائي. فأداة النداء (يا) مكونة من صوت متحرك بالألف المديّة مما يتيح للشاعر والمتلقي معا القدرة على الانفلات من زمن المدّ المتسق مع زمن السياق الشعري بالقدر الذي يراه كلّ منهما فسحة ممكنة للمدى، وهو القائل (الجداريَّة 52) :

**يا موت ! ياظلِّي الذي**
**سيقودُني ، يا ثالثَ الاثنين ، يا**
**لَوْنَ التردُّد في الزُمُرُد والزَّبَرْجَد ،**
**يا دَمَ الطأووس ، يا قَنَّاصَ قلب**
**الذئب ، يا مَرَض الخيال !**

إن سعة الدلالة في المقطوعة الشعرية السابقة تتعدى مجرد رصد ظاهرة التكرار الصوتي إلى فضاء الإيحاءات الدلالية المشعة في نداء الموت المتصف باللامحسوسات الدالة على قدرة الغائب غير المرئي(الموت) من جانب، أو المحسوس من

جانب المبدع العارف بكنه هذا الظلّ وهذا اللون، وهذا القادر على اقتناص قلب الذئب على غفلة من أمره. ولهذا يقول درويش في مقارنة بين ما هو محسوس: (نظام الطب، ونظام التنفس، والعسل القويّ) وبين الذي يقوى على كل شيء وهو القوي (الموت) (الجداريَّة 52 وما بعدها ):

**....لا تحدق**

**يا قوي إلى شراييني لترصد نقطة**

**الضعف الآخيرة، أنت أقوى من**

**نظام الطبِّ، وأقوى من جهاز**

**تنفسي، وأقوى من العسل القوي.**

**ولست محتاجا – لتقتلني – إلى مرضي.**

فالشاعر يذكِّرَنا بتلك التجارب؛ ليوصلنا إلى فكرة الخلود (خلود الشاعر)، وليقنعنا أنه المنتصر في معركته مع الموت من خلال تلك الألفة التي اختلقها مع الموت في جداريته، الألفة التي عرضها عن طريق حواره مع الموت، فسكّن بذلك حالة القلق الطبيعية التي تنتاب أيّ إنسان حيال الموت، واضعا هدنة ممكنة لا مستحيلة من الألفة معه،لقد استقبل الموت بشجاعة، ولكنّه في الوقت نفسه اعترف ضمنا بضعف جسده وهزيمته كجسد.

ويعمد محمود درويش إلى استخدام لونٍ آخر من ألوان الإيقاعية في جداريته؛ ذلك هو اعتماده تكرار الأدوات كتكراره أداة النفي (لا) في المقطوعة الشعرية التالية بكثافة ملحوظة وبتراكم علّه مقصود من الشاعر كي يبعث فيها ربطا نغميّا يوصل بين الكلمة أو الجملة وما يليها، في وقت تتوالى فيه الحركة الموسيقية بالقدر الذي تتوالى فيه تلك الأداة المتكررة (لا)؛ فهو يقول (الجداريَّة 10 وما بعدها):

**لا شيء يُوجِعُني على باب القيامةِ .**

**لا الزمانُ ولا العواطفُ . لا**

**أُحِسُّ بخفَّةِ الأشياء أو ثِقَلِ**

**الهواجس . لم أَجد أَحدًا لأسأل :**

**أَين (( أَيْني )) الآن ؟ أَين مدينةُ**

**الموتى ، وأَين أنا ؟ فلا عَدَمٌ**

**هنا في اللا هنا . . . في اللازمان ،**

**ولا وُجُودُ**

إذ تظهر القيمة الموسيقية لتكرار تلك الأداة المنتهية بصوت (الألف) الممتد بطول زمن فائض في (لا)، وتكرار صوت (الألف) إحدى عشرة مرّة مع ما يرافق بعضها من مدّ في هذه المقطوعة تناغما موسيقيا محببا وترابطا دلاليا في ملاحقة مرتكزات المقطوعة الأخرى تلو الأخرى،إنّه امتداد يناغم إطالة النفي المعنويّ المراد طرحه في فكرة المقطوعة السابقة (لا شيء يُوجِعُني) في دلالة على انقطاعه التام عمّا كان متصلا به قبل الموت داخل الجداريَّة.لا بل إن الشاعر يفاجئنا بإيقاع متصل لهذه المقطوعة بمقطوعة لاحقة لها مباشرة بتكرار أداة (ما) المنتهية بذات الصوت، وهو(الألف)، فهي؛ أي الأداة – وإنّ تعددت الأغراض الوظيفيّة لها – تتفق معا بوظيفتها الإيقاعية المتصلة. فهو يقول (الجداريَّة 11 وما بعدها ):

**وكأنني قد متُّ قبل الآن . . .**

**أَعرفُ هذه الرؤيا ، وأَعرفُ أَنني**

**أَمضي إلى ما لَسْتُ أَعرفُ . رُبَّما**

**ما زلتُ حيًّا في مكانٍ ما، وأَعرفُ**

**ما أُريدُ . . .**

**سأَصيرُ يومًا ما أُريدُ...**

وفي مقطوعة أخرى يقول(الجداريَّة 16):

**يا اسمي، أين نحن الآن ؟**
**قل : ما الآن، ما الغد ؟**
**ما الزمان، وما المكان**
**وما القديم، وما الجديد ؟**

إنها محاولة استنطاق بل استعطاف لصفات تلك الأصوات؛ ما في (الميم) من غنّة؛ كي تبعث على الحزن الذي هو فيه والحيرة التي هو واقع فيها؛ وما في (الألف) من إطلاق كي يترك لحيرته أن تنطلق في مدٍّ غير مستكنٍ لزمن محدود أو سقف معلوم. كما أن أسلوب الاستفهام الوارد في بعض مقطوعات الجداريَّة وما يولده من تنغيم في الصيغ الاستفهامية المتتابعة – يمثل انعطافة إيقاعية تتجسّد في الفعلين (انحرف وانصرف) اللذين يعقبان مباشرة نهايه مناخ الاستفهام، يقول درويش(الجداريَّة 23 وما بعدها) :

**هل أَنا هُوَ ؟**
**هل أُؤدِّي جَيِّدًا دَوْرِي من الفصل**
**الأخير ؟**
**وهل قرأتُ المسرحيَّةَ قبل هذا العرض ،**
**أَم فُرِضَتْ عليَّ ؟**
**وهل أَنا هُوَ من يؤدِّي الدَّوْرَ**
**أَمْ أَنَّ الضحيَّة غَيَّرتْ أَقوالها**
**لتعيش ما بعد الحداثة ، بعدما**
**انْحَرَفَ المؤلِّفُ عن سياق النصِّ**
**وانصرَفَ المُمَثّلُ والشهودُ ؟**

إنّه اغتراب داخل السياق وداخل الحقيقة في درجة يصل معها الشاعر لانّ يسأل عن حقيقة الأشياء القارّة في نفسه، فيشك في هل (أنه هو) في النصّ السابق، و(أين هو) في هذا النصّ اللاحق(الجداريَّة 16):

**يا اسمي أين نحن الآن ؟**
**قل ما الآن، ما الغد ؟**
**ما الزمان، وما المكان**
**وما القديم، ما الجديد ؟**

وقوله (الجداريَّة 28 ) :

**كأني لست منّي. مَن أنا ؟ أأنا**
**الفقيد أم الوليد ؟**

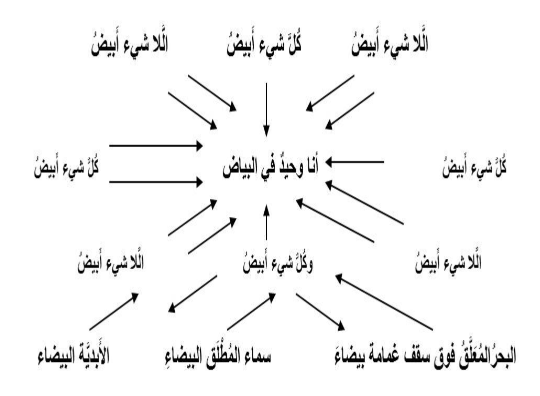
**<u>ثانيًا : دائرة الألفاظ والعبارات:</u>**

اللغة هي وسيلة التعبير لنقل الشعور ووصف التجربة، وهي بلا ريب تتسم بالمرونة والسعة القادرتين على استغلال المبدعين لطاقاتها الدلاليّة والنغميّة. ومن دلائل مرونة ألفاظ اللغة قابليتها للاشتقاق والتكرار غير المل والترادف والتصرف بها كي تتوشح بألوان البديع اللفظي. فتردد الألفاظ بألوانها البديعية في نغمة موسيقية ينبع من ترديد الأصوات المتماثلة وغير المتماثلة في وزن متشابه أو لفظ محدود، مما يقوي الرنين في المقطوعة الشعرية ويوحّد الجرس الموسيقي؛ فيبعث كلّ ذلك على بلوغ التأثير في المتلقي حتى يحسَّ بالتوحد الشعوريّ في نسيج النصّ. ففي المقطوعة التالية يقول محمود درويش(الجداريَّة 9 وما بعدها ):

**... سوف أكونُ ما سأَصيرُ في**
**الفَلَك الأَخير.**
**وكُلُّ شيء أَبيضُ،**
**البحرُ المُعَلَّقُ فوق سقف غمامة**
**بيضاءَ . واللّا شيء أَبيضُ في**
**سماء المُطْلَق البيضاءِ . كُنْتُ ، ولم**

**أَكُنْ . فأنا وحيدٌ في نواحي هذه**
**الأَبديَّة البيضاء . جئتُ قُبَيْل ميعادي**
**فلم يَظْهَرْ ملاكٌ واحدٌ ليقول لي :**
**(( ماذا فعلتَ ، هناك ، في الدنيا ؟ ))**
**ولم أَسمع هُتَافَ الطيِّبينَ ، ولا**
**أَنينَ الخاطئينَ ، أَنا وحيدٌ في البياض ،**
**أَنا وحيدُ . . .**

لقد نجح الشاعر في تسخير لفظة (البياض) كي تكون لازمة تشكل بمستوييها الإيقاعيّ والدلاليّ محورًا أساسيًا ومركزًا من محاور القصيدة، إذ إن دوران المقطوعة الشعرية حول المرتكز الدلالي (البياض) بعث فينا توحّدا بالشعور في نسيج النصّ، وتوحّدا بالإحساس تجاه ما يحسه الشاعر في الفلك الأخير (كلّ شيء أبيض) وإنّ ترديد الشاعر لمتعلقات (البياض) لونًا ولفظة: (أبيض، بيضاء، بياض) يشكل موجة نغميّة متجانسة تخلق تموّجا دلاليًا محببًا في جسد النصّ، وتشعل فيه جملة من الإيحاءات المفضية إلى التوغل بعدم الشعور بالأشياء غير المحسوسة لِما هو متوقع وغير متوقع كما هو ظاهر في الشكل التالي. إضافة إلى الإشعاع اللحني المنبعث من تكرار بعض الأوزان الصرفية كتكرار اسم الفاعل (الطيبين، والخاطئين)، وتكرار عبارة (أنا وحيد أنا وحيد ).




إنه لون وشكل يشي بزوال الحدود والاتساع المطلق، فهي النهاية المفتوحة التي لا حدود لها سوى أنها تغلّف الشاعر بشكلها الدائري المتسع الذي يجعل الشاعر مسكونا بهذه العزلة. ومع لوحة خطاب الشاعر مع المرأة العابثة ( في كل ريح تعبث امرأة بشاعرها ) يقول درويش(الجداريَّة 19 وما بعدها ) :

**من أَيِّ ريح جئت ؟**
**قولي ما اسمُ جُرْحِك أَعرف**
**الطُرُقَ التي سنضيع فيها مَرّتيْن !**
**وكُلُّ نَبْضٍ فيك يُوجعُني ، ويُرْجعُني**
**إلى زَمَنٍ خرافيٍّ . ويوجعني دمي**
**والملحُ يوجعني . . . ويوجعني الوريد**

ولو تأملنا التحولات التركيبية اللفظية لـ(يوجعني) المتكررة في هذه المقطوعة أربع مرات لأحسسنا بأنها اللفظة المهيمنة على مساحة الدلالة في هذه المقطوعة، وقد رافقتها إشعاعات نغمية وصوتية متحولة تحول ذاك التركيب، فمن جملة اسمية (كل نبض فيك يوجعني) إلى جملة فعلية (يوجعني دمي) ثم إلى اسمية ثانية (الملح يوجعني) لينتهي بنا المطاف بجملة فعلية تبعث على استمرار ذاك الوجع وعدم انقضائه (يوجعني الوريد). بكل ما تحمل لفظة (الوريد) من دلالة على هجوم الألم على نقطة الضعف الجسماني الحساس وهو (الوريد) وإلى ما يتصل ذاك المصطلح (الوريد) بتمسك الشاعر بالهُوية والوجود، والأرض وبكل الذكريات الخالدة خلود الوريد الممتد في ذاك الصراع العربي الإسرائيلي.

ومما يحسن الشاعر استخدامه؛ كي يبعث في شعره روح النغم الموحّد مع ما يرافق ذلك من

إشعاعات إيحائية دلاليّة – قدرته على المزاوجة بين الألفاظ ذات التماثل الصوتي اللفظي في المقطوعة الشعريّة الواحدة كقوله (الجداريَّة 78 وما بعدها) :

**سأَحلمُ ، لا لأُصْلِحَ أيَّ معنىً خارجي .**
**بل كي أُرمِّمَ داخلي المهجورَ من أَثر**
**الجفاف العاطفيِّ . حفظتُ قلبي كُلَّهُ**
**عن ظهر قلب : لم يَعُدْ مُتَطفِّلا**
**ومُدَلّلا . تَكْفيه حَبَّةُ " أَسبرين " لكي**
**يلينَ ويستكينَ . كأَنَّهُ جاري الغريبُ**
**ولستُ طَوْعَ هوائه ونسائه . فالقلب**
**يَصْدَأُ كالحديد ، فلا يئنُّ ولا يَحِنُّ**
**ولا يُجَنُّ بأول المطر الإباحيِّ الحنينِ ،**
**ولا يرنُّ كعشب آبَ من الجفافِ .**
**كأَنَّ قلبي زاهدٌ ، أَو زائدٌ**
**عني كحرف "الكاف" في التشبيهِ**
**حين يجفُّ ماءُ القلب تزدادُ الجمالياتُ**
**تجريدًا ، وتدَّثرُ العواطف بالمعاطفِ ،**
**والبكارةُ بالمهارة /**

إنّ تكرار كلمات ذات إيقاع صوتي موحّد يبعث على إحداث تجانس صوتي وإيقاع حركي جرسي تلذّ الأذن بسماعه، كاستخدام الشاعر ألفاظ: (خارجي، داخلي، عاطفي) و(متطفلا ومدللا)، واستخدامه (أسبرين ويلين ويستكين) و(هوائه ونسائه) ذات الإيقاع الصوتي الموحّد. وتركيزه على (لا) مع (لا يئنّ، ولا يحنّ، ولا يُجَنُّ، ولا يرنّ) ذات الإيقاع الصوتي الواحد. واستخدامه لفظتي: (زاهد وزائد ) ذات الوزن الصرفي الواحد، وما نلمحه من جناس صوتي لفظي وإن كان ناقصا بين (العواطف والمعاطف) و(البكارة والمهارة). إنها مهارة لجذب الأذهان تجاه الحركة النغميّة الموحدة مع ما تفضي إليه تلك التقابلات من دلالات وإيحاءات.

ومثل هذا يظهر جليّا في قول درويش، وهو يكرر لفظة (نسيت) بعينها داخل النصّ الشعري؛ كي تكون بؤرة دلالية تدور من حولها الألفاظ وتتمركز في استدارة محوريّة تجاه هذا القطب. كما يظهر واضحا من خلال التركيز على تكرار وزن متماثل صوتيا بانتهائه بياء المتكلم ليجعل متعلقات حياته المرهونة بالنسيان وكأنها شغله الشاغل الواجب الانتباه إليها من قبل المتلقي:(جسمي، خطاي، قلبي، ذراعيّ، ساقيّ، رئتيَّ). على أنّه قد أعلن بؤس تلك المتعلقات وقرب انتهائها مع عدم اكتراثه لهذا الأمر؛ليصبّ جلّ اهتمامه على (لغته) التي تشكّل قوة الحراك لديه، وتجسّد قوة الماضي والذكريات، لا بل تمثل هُويته المتشبث بها لدرجة يستطيع معها الاستغناء عن متعلقات حياته التي ذكرت والتشبث بتلك (اللغة)، وهو القائل(الجداريَّة 65وما بعدها):

**نسيتُ ذراعيَّ ، ساقيَّ ، والركبتين**
**وتُفَّاحةَ الجاذبيَّةْ**
**نسيتُ وظيفةَ قلبي**
**وبستانَ حوَّاءَ في أول الأبديَّةْ**
**نسيتُ وظيفةَ عضوي الصغير**
**نسيتُ التنفُّسَ من رئتيّ .**
**نسيتُ الكلام**

لقد نجح الشاعر في إضفاء الإيقاع على جو المقطوعة السابقة، وهو يكرر لفظة (نسيت) بعينها لا كي تكون هذه اللفظة لازمة موسيقية توحّد النغم فحسب، بل لتشكل لازمة دلالية ينطلق منها المتلقي ليعود إليها سعيا إلى الإحساس بما يأسر الشاعر من حزن على هذا النسيان ومادته المنسية، ثمّ ليشعرنا

بعظم التنازل الذي يقدمه المبدع في سبيل التمسك بهويته (اللغة) المكررة مرتين في المقطوعة ذاتها وهو يقول (الجداريَّة 66) :

**أَخاف على لغتي**
**فاتركوا كُلَّ شيء على حاله**
**وأَعيدوا الحياة إلى لُغَتي !.**

إنه الإحساس بالخوف على هُويّة أن تندثر، وعلى ذكريات أصيلة أن تموت، وعلى مشوار طويل من الكفاح أن يذهب سدى، إن الشاعر ليلقي بروح شاعريته ومشاعره على الأشياء الساكنة الجامدة فيبعث فيها الحياة، لقد أصبحت اللغة رمزا للأصالة وللوجود في رؤى الشاعر المسكون بحبِّ الجذور، فهو لا يريد أن يُقتلع من جذوره حتى لو مات الجسد. إذ يقول( الجداريَّة 66 وما بعدها ) :

**لا أُريدُ الرجوعَ إلى أَحَدِ**
**لا أُريدُ الرجوعَ إلى بلدِ**
**بعد هذا الغياب الطويل . . .**
**أُريدُ الرجوعَ فَقَطْ**
**إلى لغتي في أقاصي الهديل**

إن تجسيد الرؤية الشعرية في قوالب نغمية دلاليّة متكررة يمنح الأشياء حضورًا فنيًا جديدًا. فتكرار القوالب التركيبية السابقة الذكر:(لا أريد الرجوع ) وترديد لفظة(الرجوع) بعينها تبعث في هذا النصّ معانٍ سامية وأخلاقيات ورؤى سياسيّة حيّة باقية في المبدع والمتلقي معًا، من حيث إنّ تكرار كلمة (الرجوع) يحقق بُعدًا إيقاعيا وآخر دلاليا، فهي لفظة تشير إلى دلالات نفسيّة ومعنويّة ترتبط بالمبدع من جانب، وتؤطر خيال المتلقي وفكره بأطر فلسفة إيقاعية جديدة تفرضها معطيات الحقبة الساسية التي نعيش، ذلك أنّ الشاعر قد ركز على قضية (الرجوع) كلفظة دالة على أعظم بل وأنبل المساعي العربية المراد تحقيقها للشعب الفلسطيني المُهجَّر من أرضه، فهو يكرر كلمة (الرجوع) مع ما لهذه اللفظة من دلالة إيقاعية ودلالة معنوية كي يبرز إلحاحه على المطالبة بها مرارا وتكرارا، فلا يُستغنى عنها مسعى نبيلا، ولو كان هذا الأمر قد وصل حدّ الهذيان.

إن ظاهرة التكرار هنا تؤكد تمسّك الشاعر بالهُوية وتجسّد عشقه للأرض في ترنيم نغمي قد أنشأه توالٍ جميلٍ من الألفاظ والتراكيب، وقد حمّلها الشاعر نفحاتٍ نفسية ومعنوية تكشف عن إبداع شعري وجمال فني. يكشف عنه ما قدّمت من أمثلة كما يعضده التقابل بين المتضادات في المقطوعة الشعرية الواحدة، وتكرار بعض الألفاظ وبعض الأدوات ووقع التجانس وما يتركه الاشتقاق الصرفي من أثر في لوحة فنية يتشاكل فيها الإيقاع مع المعنى وقد خلق تناغما شعوريا متسقا حين يقول درويش (الجداريَّة 26 وما بعدها) :

**يا أيها الزَمَنُ الذي لم ينتظِرْ . . .**
**لم يَنْتَظِرْ أَحدًا تأخَّر عن ولادته ،**
**دَع الماضي جديدًا ، فَهْوَ ذكراكَ**
**الوحيدةُ بيننا ، أيَّامَ كنا أَصدقاءك ،**
**لا ضحايا مركباتك . واترُكِ الماضي**
**كما هُوَ ، لا يُقَادُ ولا يَقُودُ**
**ورأيتُ ما يتذكَّرُ الموتى وما ينسون . . .**
**هُمْ لا يكبرون ويقرأون الوَقْتَ في**
**ساعات أيديهمْ . وَهُمْ لا يشعرون**
**بموتنا أَبدًا ولا بحياتهِمْ . لا شيءَ**
**ممَّا كُنْتُ أو سأكونُ . تنحلُّ الضمائرُ**
**كُلُّها . "هو" في "أنا" في "أَنت" .**
**لا كُلُّ ولا جُزْءٌ . ولا حيٌّ يقول**

**لميّت : كُنّي !**
**.. وتنحلُّ العناصرُ والمشاعرُ . لا**
**أَرى جَسَدي هُنَاكَ ، ولا أُحسُّ**
**بعنفوان الموت ، أو بحياتيَ الأُولى .**
**كأنّي لَسْتُ منّي . مَنْ أَنا ؟ أَأَنا**
**الفقيدُ أَم الوليدُ ؟**

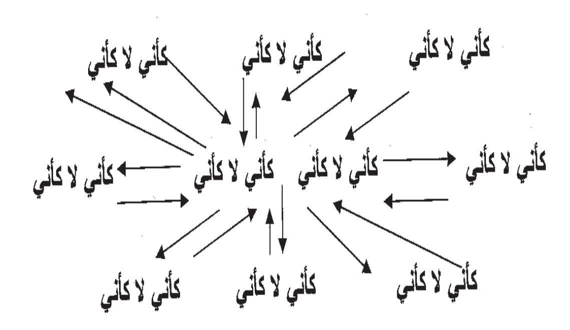
لقد استغل درويش ما في اللغة من مرونة حتى ساق لمعانيه وإيقاعه الشعري الألفاظ بما تحمل من طاقات دلالية ونغمية، فسخر قابلية اللغة للتضاد: (الماضي، الجديد) ، (يتذكر وينسى) ، (الموت والحياة) ، (كلّ وجزء) ، (حيّ وميت) ، (الفقيد والوليد) ، (حيّا وميتا) ، (عدم ووجود) كي تشير إلى تلك التحولات والتقابلات الواقع هو فيها.كما سخر قابليتها للجناس (أصدقاءك ومركباتك) و(لا يكبرون ولا يشعرون) و(العناصر والمشاعر) ،(الفقيد والوليد) ، واستغل قدرتها على التصريف (لا يُقَادُ ولا يَقُودُ) ، وما هذا إلا فنّ في طرائق تكرار الألفاظ في الكلام حتى يكون للأصوات موسيقى ونغم. وقد نقلها بقدرته الإبداعية بين ما كان وما سيكون في صورة تقابلية تشع بالدلالات على نغم متسق يضيع معها الشاعر في الضمائر، حين قال (الجداريَّة 65 وما بعدها) :

**لا شيءَ**
**ممَّا كُنْتُ أو سأكونُ . تنحلُّ الضمائرُ**
**كُلُّها . "هو" في "أنا" في "أَنت" .**

إلى أن يقول (الجداريَّة 70 وما بعدها):

**كأني لا كأني .../**
**كلما أَصغيتُ للقلب امتلأتُ**
**بما يقول الغَيْبُ ، وارتفعتْ بِيَ**
**الأشجارُ . من حُلْم إلى حُلْم**
**أَطيرُ وليس لي هَدَفٌ أَخيرٌ .**
**كُنْتُ أُولَدُ منذ آلاف السنين**
**الشاعريَّة في ظلام أَبيض الكتّان**
**لم أَعرف تمامًا مَنْ أَنا فينا ومن**
**حُلْمي . أَنا حُلْمي**
**كأني لا كأني ...**

إنها القدرة على بعث ما في التقابل من دلالة الحيرة الواقع هو فيها، والقدرة على إشعاع الإيقاع النغمي في الأفعال (أصغيت، وامتلأت) وفي الأسماء(حُلم، حُلم) و(حُلمي وحُلمي) وما يحدثه الجناس من انسجام صوتيّ لما فيه من عاملي: التشابه في الوزن والصوت، وسر القوة الكامن في كونه يقرّب بين مدلول اللفظ وصوته من جهة، وبين الوزن الموضوع فيه اللفظ من جهة أخرى :( أطير وأخير) و(والقلب والغيب) ، ثم هو يُحسن في الحفاظ على مناخ التكرار وروحه باستخدامه ( التكرار الدائري ) الذي ينهض على تكرار جملة شعرية واحدة أو أكثر في المقدمة والخاتمة حتى تشكل هيكلها العام في قوله :(كأني لا كأني) المتكررة في بداية المقطوعة الشعريّة وخاتمتها. إنه الدوران حول الغياب الباعث إلى حالة من التحيّر في الوجود وعدمه كما يظهره الشكل التالي:



كما يحسن في الحفاظ على ذاك المناخ بقدرته على تسخير (التكرار الاستهلالي) الذي يستهدف في المقام الأول الضغط على حالة لغوية واحدة، بتوكيدها عدة مرات بصيغ متشابهة ومختلفة من أجل الوصول إلى وضع شعري محدد قائم على مستويين رئيسين : إيقاعي ودلالي كتكرار مقطوعة (الجداريَّة 9) :

**هذا هُوَ اسمُكَ /**
**قالت امرأةٌ ،**
**وغابتْ في المَمَرِّ اللولبيِّ . . .**

إلى أن يقول :(الجداريَّة 15) :

**هذا هُوَ اسمُكَ /**
**قالت امرأةٌ ،**
**وغابتْ في مَمَرِّ بياضها**

وتكرار مقطوعة (الجداريَّة 20) :

**قال الصدى :**
**لاشيء يرجعُ غيرُ ماضي الأقوياء**

إلى قوله (الجداريَّة 21) :

**قال الصدى :**
**وتعبتُ من أَملي العُضَال . تعبتُ**
**من شَرَك الجماليّات...**

وتكرار مقطوعة (الجداريَّة 65 وما بعدها) :

**تقولُ مُمَرِّضتي : كُنْتَ تهذي**
**كثيرًا ، وتصرخ :يا قلب !**
**يا قلب ! خُذني إلى دورة الماء .../**
**تقولُ مُمَرِّضتي : كُنْتَ تهذي**
**كثيرًا ، وتصرخ بي قائلا :**
**لا أريد الرجوع إلى أحد**
**لا أريد الرجوع إلى بلد**

إننا نلحظ بهذا التكرار الاستهلالي في المقطوعات الأخيرة (تقولُ مُمَرِّضتي) ضغطا على نمط لغوي بتكراره استهلاليا، كي يكون لهذا التكرار القدرة على بعث الإيقاع والدلالة في تلك المقطوعات. إنّه يقدم إيقاعا منسجما ووضعا معنويا دالا على حالة من الهذيان الكثير المستمر (كُنْتَ تهذي كثيرا، كُنْتَ تهذي طويلًا) في البحث عن الإجابة غير المؤمل حصولها وهي موت (اللغة) كانتهاء لحدود الهُوية الفلسطينيّة العربيّة المتجسدة بهذه اللغة.كما يظهر في الشكل التالي :

كثيرًا ، وتصرخ :يا قلب ! ← خُذني إلى دورة الماء .../

تقولُ مُمَرِّضتي : كُنْتَ تهذي ← كثيرًا ، وتصرخ بي قائلا : ← لا أريد الرجوع إلى أحد ،بلد

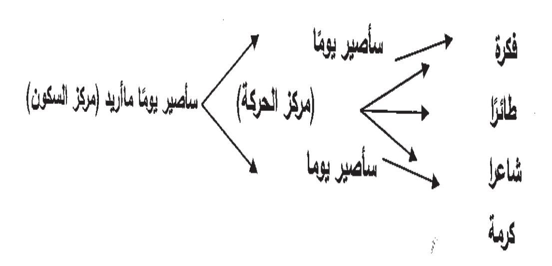
طويلاً ، وتسألني : ← هل الموت ما تفعلين بي الآن ؟

لا بل إن الشاعر قد نجح في تسخير نوع آخر من التكرار، وهو التكرار التدريجي (التكرار المتدرج ) المستمد من قدرة فنية فائقة قوامها البناء الشكلي المستند إلى التفصيل والبيان شيئا فشيئا؛ حتى يفضي إلى نتائج شعرية مهمّة، يقف في مقدمتها الإسهام الكبير في تطوير إيقاعية القصيدة وتعميق طاقاتها الموسيقية، ومن ثمّ الإلحاح على إبراز ما في المكرر من إشعاعات إيحائية وصفية لذات الشاعر وما يأمل في الوصول إليه، ومن ذلك قول درويش (الجداريَّة 12 وما بعدها ) :

**سأَصيرُ يومًا ما أُريدُ**
**سأَصيرُ يومًا فكرةً . لا سَيْفَ يحملُها**
**إلى الأرض اليباب ، ولا كتابَ . . .**
**لا القُوَّةُ انتصرتْ**

ولا العَدْلُ الشريدُ
سأَصير يومًا ما أُريدُ
سأصير يومًا طائرًا، وأَسُلُّ من عَدَمي
وجودي . كُلَّما احتَرقَ الجناحان
اقتربتُ من الحقيقة، وانبعثتُ من
الرماد . أَنا حوارُ الحالمين ، عَزَفْتُ
عن جَسَدي وعن نفسي لأُكْملَ
رحلتي الأولى إلى المعنى ، فأَحْرَقَني
وغاب . أَنا الغيابُ . أَنا السماويُّ الطريدُ .
سأَصير يومًا ما أُريدُ
سأصير يوما شاعرا ً،
والماء رهن بصيرتي . لغتي مجاز
للمجاز، فلا أقول ولا أشير
إلى مكان. فالمكان خطيئتي وذريعتي .
أنا من هناك. ((هنا))ي يقفز
من خطاي إلى مخيلتي ...
أنا من كنت أو سأكون
يصنعني ويصرعني الفضاء اللانهائيّ المديد .
سأَصير يومًا ما أُريدُ
سأَصير يومًا كرمةً،
فَلْيَعْتَصرني الصيفُ منذ الآن ،
وليشربْ نبيذي العابرون على
ثُرَيَّات المكان السُكَّريِّ!
أَنا الرسالةُ والرسولُ
أَنا العناوينُ الصغيرةُ والبريدُ

فإذا تأملنا ما في النص السابق من تكرار نلحظ قدرة الشاعر الفنية في تطوير إيقاعية المقطوعة الشعرية السابقة وتعميق طاقاتها الموسيقية في بنائه أساس المقطوعة القائم على عبارة ( سأصير يوما ما أريد ) لتكون بمثابة مركز للسكون، وعبارة (سأصير يوما) كمركز للحركة، وما أحاط بمركز الحركة من تأملات يسعى الشاعر لتحقيقها فتكون بهذا محيطا للحركة: (فكرة، طائرًا، شاعرًا، كرمة). ويمكن تمثيل ذاك البناء الهيكلي للنص الشعري بما هو آت :




مع ما يجب الالتفات إليه وهو ذاك التجانس الصوتي الذي حققته البداية والنهاية لمحيطات ذاك المركز وهي (فكرة وكرمة) من جانب، وما حققته اللفظتان من تجانس في الوسط من جانب آخر (طائرًا، وشاعرًا ). وإنّ المتأمل معي في هذا النصّ يلحظ وقع التكرار النغمي والدلالي في المقطوعة السابقة الذي سخّره الشاعر كي يكون دليلا واقعيا على اعتماده التكرار بأشكاله المتعددة ظاهرة تثري النصّ بالايحاءات وتشع فيه بالوقع النغمي ما تشع فيُضاء سماؤه: (يبابِ، كتابَ)، (عَدَمي، وجودي، جَسَدي، نفسي، رحلتي، خطيئتي، ذريعتي، مخيلتي)، و(اقتربتُ، وانبعثتُ)، (غاب. غياب)، (مجاز للمجاز)، (فلا أقول ولا أشير)، (مكان، مكان)، (يصنعني ويصرعني)، (الرسالةُ والرسولُ).

كما أحسن محمود درويش باختيار عبارة (رأيت)؛ كي تكون لازمة في مظهر من مظاهر التكرار وهو ( تكرار اللازمة ). هذا التكرار القائم على اختيار عبارة شعريّة تتكرر إيقاعا ودلالة؛ لتشكّل بهذا التكرار محورًا أساسيًّا ومركزيًا من

محاور القصيدة. شريطة أن تتكرر هذه العبارة بين فترة وأخرى على شكل فواصل تخضع في طولها وقصرها إلى طبيعة تجربة القصيدة من جهة، وإلى درجة تأثير اللازمة في بنية القصيدة من جهة أخرى، فتتعدد وظائف هذا التكرار حسب الحاجة إليها وحسب قدرتها على الأداء والتأثير. إذ تتكرر اللازمة في بداية المقطوعة الشعرية الأولى، ثم في بدايات المقاطع اللاحقة لتأخذ شكلًا محوريًا في المقاطع السبعة، يقول محمود درويش (الجداريَّة 29 وما بعدها) :

رأيت

طبيبي الفرنسي — يفتح زنزانتي

أبي — عائدًا من الحج

شبابًا مغاربة — يلعبون الكرة

ريني شار — يجلس مع (هيدجر)

رفاقي الثلاث — ينتحبون

المعري — يطرد نقاده

بلادًا — تعانقني

إنها لازمة تتحول بين مشاهد دلالية وإيقاعيّة عدة، فمن دلالة صورة(طبيب يفتح الزنزانة ويضرب بالعصا) في المقطوعة الأولى إلى مشهد (أبٍ يعود مغمى عليه) في المقطوعة الثانية، ثمّ إلى (شباب مغاربة يلعبون بالكرة ويرمون بالحجارة) في المقطوعة الثالثة، إلى صورة (شخصين يشربان النبيذ) في المقطوعة الرابعة في ملحمة تناقضيّة مع مشهد (رفاق ينتحبون على موته) في المقطوعة الخامسة، ثم إلى (نقاد لا يبصرون دلالة القصيدة فيطردوا) في المقطوعة السادسة، إلى (بلاد ما زالت تحتفظ بالذكريات المعتقة برائحة الخبز والتحية الساخنة) عرفانًا منها بما قدم الشاعر وأهله من تضحيات في المقطوعة الأخيرة لتبقى اللازمة ثابتة محتفظة باتساقها الإيقاعي.

ويدهشنا الشاعر إذ ينّوع بأساليب التكرار في جداريته، حين يستخدم (التكرار المعكوس) أو المقلوب كي يكون حاضرا معه في صورة مواجهته للموت؛ فينوّع الإيقاع بترديد الألفاظ ويكشف عن رغبة مبطّنة في الإلحاح على الدلالة وإبرازها بشكل متقاطع معكوس، فيتيح مع هذا التكرار القراءة المزدوجة للنصّ، ويمكن التمثيل لهذا النوع من التكرار بقول درويش (الجداريَّة 16 وما بعدها):

**لم يَبْلُغِ الحكماءُ غربتَهُمْ**

**كما لم يَبْلُغ الغرباءُ حكمتَهمْ**

وقوله (الجداريَّة 80):

**كم من الوقت**

**انقضى منذ اكتشفنا التوأمين :الوقت**

**والموت الطبيعي المرادف للحياة؟**

**ولم نزل نحيا كأن الموت يخطئنا**

وقوله (الجداريَّة 85 ):

**وكُلُّ شيءٍ باطلٌ أو زائل ، أو**

**زائل أو باطلٌ**

إنّ الشاعر ليلحُّ في هذه المقطوعات على الفكرة التي يودُّ طرحها وتأكيدها في محاولة للإفصاح عن التقابل بين ما تتيحه الصور التي تظهرها تلك الألفاظ المقلوبة في حضورها أفقيا ،وتقاطعها معكوسة عموديًا باعتماده هذا اللون من التكرار القائم على فكرة الإيضاح المعكوس؛ فيأتي بالكلمات ذاتها مكررة بصورة معكوسة توضيحًا للفكرة الأولى، على أنّه تكرار قد يوحى بإلغاء القدرة على التمييز دلاليًّا

بين المشهدين المذكورين، فقد يوحي المقطع الأول أن لا فرق يذكر بين معرفة (الحكماء) بـ( غربتهم ) أو معرفة ( الغرباء ) بـ( حكمتهم ) وليس الأمر كذلك، من حيث إنّ تكرار الشاعر لتينك اللفظين يدلّ على احتفاء النصّ بدلالة معكوسة متجددة في كل سطر، يكشف عنها القول :إن عدم معرفة الحكماء غربتهم تأتي مرحلة سابقة لمرحلة معرفة الغرباءُ حكمتَهمَ. وبمعنى أوضح أقول: إنّ الشاعر يستذكر في المشهد الأول صورته وهو رجل حكيم لا يعرف سبب غربته عن وطنه، ثم هو في المشهد الثاني لم يدرك – وهو رجل غريب في الحياة الأخرى – حقيقة حكمة وجوده في هذا الانتقال المفاجئ لأنّ الدرب لم ينتهِ بعد، فأمامه كثير من الأعمال التي سيحققها حين يعلم حكمة غربته (لا الرحلةُ ابتدأتْ، ولا الدربُ انتهى).

وفي المقطوعة الثانية يكشف عن حقيقة قارّةَ في النفس الإنسانيّة، وهي أن الموت مرادف للحياة، لكنه ما زال يشعر بالحياة بل هو يريد الحياة وكأن الموت الذي أخذه قد أخطأه؛ ولهذا ما يزال قادرًا على التذكر قادرًا على التحرر في قوله في ذات المقطوعة (الجداريَّة 80) :

**فنحن القادرين على التذكر قادرون**
**على التحرّر، سائرون على خطى**
**جلجامش الخضراء من زمن إلى زمن**

وفي المقطوعة الأخيرة يظهر التكرار المعكوس أن لا فرق بين الزوال والبطلان من حيث إن كلّ شي باطل أو زائل، أو زائل أو باطل لكنه يوحي بإلحاح الشاعر على الفكرة؛ كي يبرزها ويظهرها في صورة تظهر قدرة الشاعر الفنية على تطوير إيقاعية المقطوعة الشعرية وتعميق طاقاتها الموسيقيّة الدلاليّة من حيث إنَّ لكل شيء نهاية.

**ثالثًا : إيقاع البياض :**

يمثل الإيقاع ظاهرة صوتية شموليّة لا تتحدد مطلقًا بالأصوات بشكلها المجرد فقط، بل تشمل كل ما يحيط بها وما يحيل عليها من عناصر مكملة، فالصوت لا تعرف خواصّه ولا يعرف شكله إلا من خلال الصمت المحيط به، الذي يسهم أيضًا بقدر أو بآخر في تشكيل بنية الإيقاع. فالإيقاع إذن : تردد ظاهرة صوتية ـ بما في ذلك الصمت ـ على مسافات زمنية متساوية أو متقابلة. والصوت والصمت يتحدان على المستوى الكتابي للقصيدة بالسواد رمز «الصوت»، والبياض رمز «الصمت»؛ إذ إن للبياض في القصيدة أهمية لافتة للنظر، فالنظم يقتضيه باعتباره صمتًا يحيط بالقصيدة [20].

وتتميز القصيدة الحرة بأنواع مختلفة من الوقفات التي تحدد حجم السواد والبياض فيها، والوقفة في الأصل هي توقف ضروري للمتكلم لأخذ نفسه. وهي بالتالي ليست إلا ظاهرة فيزيولوجية خارجة عن النصّ، ولكنها بطبيعة الحال محمّلة بدلالة لغوية [21]» وهي في الموسيقى تقابل السكتة التي تأخذ معناها من أصناف ما يجاورها من ألحان، فالصمت على هذا الاعتبار لحظة من لحظات الكلام والسكوت ليس بُكْما بل رفضًا للكلام فهو نوع منه [22].

إن البياض يقوم بشكل أساسي على العنصر التشكيلي للمكان الذي يحتله السواد، متخليًا في ذلك عن مساحة معينة للبياض، ويعد في التجربة الشعرية المعاصرة وسيلة من وسائل توفير الإيحاء وتوصيل الدلالة للقارئ [23]. عن طريق الصراع الحاد القائم بين الخط والفراغ، أي بين الأسود والأبيض وهو ربما لم يجربه القدماء بنفس الحدة التي تعتري

شاعرنا الحديث وهو يكتب نصه الشعري، لأن القدماء كانوا يعرفون مسبقا حدود المكان عند كتابة النص، فيمارسون لعبة الكتابة داخل إطار مقفل، أما الشاعر الحديث فإنه يواجه الخطوط (اللون الأسود ) بنفس القلق الذي يواجه به الفراغ (اللون الأبيض)، وهذا الصراع الخارجي لا يمكن أن يكون إلاّ انعكسا مباشرا أو غير مباشر للصراع الداخلي الذي يعانيه [24].

وعليه؛ فإن لكل قصيدة حرّة عالمين خاصّين بها عالم من السواد وعالم من البياض، وفي جداريَّة محمود درويش ثمة عالمان يتنازعان السلطة في الحضور وفي الوجود، ولكنّ نتائج هذا الصراع لم تأت محض صدفة؛ بل هي نتائج قد قدرتها وفرضتها التجربة الشعريّة، إذ تفرض التجربة الشعريّة على هذين العالمين الحضور بانتزاع كل منهما عالمه من الآخر، ففي قول درويش (الجداريَّة ص 34 وما بعدها):

**لَيْلا**
**خُصُوصيًا لهودجك المُكَلَّل بالسراب ، وقلت لي :**
**ما حاجتي لاسمي بدونكَ ؟ نادني ، فأنا خلقتُكَ**
**عندما سَمَّيْتَني ،وقتلتَني حين امتلكتَ الاسمَ . . .**
**كيف قتلتَني ؟ وأَنا غريبةُ كُلِّ هذا الليل**

إلى أن يقول :

**لم أُولَدْ لأَعرفَ أَنني سأموتُ ، بل لأُحبَّ محتوياتِ**
**ظلِّ**
**الله**
**يأخُذُني الجمالُ إلى الجميلِ**
**وأُحبُّ حُبَّك ، هكذا متحررًا من ذاتِهِ وصفاتِهِ**
**وأَنا بديلي . . .**

إننا نلحظ كيف ينتزع عالم (السواد) حضوره من عالم (البياض) حتى ليكاد الأخير أن يختفي من الوجود في بعض الأسطر الشعرية، وأظن أن هذا النزوع لم يأت محض صدفة بل إنها تعكس حالة من الهدوء النفسي التي يعيشها الشاعر وهو يتحدث عن قصيدته وأرضها، إنه التدفق بالمشاعر. إنه حضور الصوت على الصمت والإغراق في الحديث عن شيء مجيب للشاعر. يقول بعض النقاد في هذا الأمر :إنّه كلما طال السطر الشعري (السواد) أي كلما أوغل أكثر في مساحة (البياض) - كما هو في مقطوعتنا السابقة - فإن إيقاع البياض يظهر أكثر؛ لأنّ انحساره وضيق مساحته يؤديان إلى إظهاره وإبرازه وإشغال العين المتلقية به من خلال اشتراكه في مجال الرؤية البصرية[25].الأمر الذي يُبنى إليه أنّ إيقاع البياض في الأسطر الشعرية التالية يتضاءل لقصر أسطر السواد فيها، يقول محمود درويش (الجداريَّة 85 وما بعدها):

**وانتظرْ**
**ولدًا سيحمل عنك رُوحَكَ**
**فالخلودُ هُوَ التَّنَاسُلُ في الوجود .**
**وكُلُّ شيءٍ باطلٌ أو زائل ، أو**
**زائل أو باطلٌ)**
**مَنْ أَنا ؟**
**أَنشيدُ الأَناشيد**
**أم حِكْمَةُ الجامعةْ ؟**
**وكلانا أَنا . . .**
**وأَنا شَاعِرٌ**
**ومَلِكْ**
**وحكيمٌ على حافّة البئرِ....**
**باطلٌ ، باطلُ الأَباطيل . . . باطلْ**

**كُلُّ شيء على البسيطة زائلْ**
**أَلرياحُ شماليَّةٌ**
**والرياحُ جنوبيَّةٌ**
**تُشْرقُ الشمسُ من ذاتها**
**تَغْرُبُ الشمسُ في ذاتها**
**لا جديدَ ، إذًا**
**والزَمَنْ**
**كان أمس ،**
**سُدى في سُدى .**

إن العين لتنحصر في مساحه مكانية محدودة ومشغولة بالسواد حتى ليكاد ينعدم إيقاع البياض لبعض هذه الأسطر؛ بسبب من حركة السواد السريعة القائمة على بعث إشارات متطرفة تجعل المتلقي على أُهبة الاستعداد والانشغال الفكري السريع؛ كي يقوى على تتابعها وتماسكها تتابعا أفقيا. إذ يبدأ المقطع بدفقة شعرية شعورية سريعة أساسها جملة (وانتظرْ) فيطغى فيها (الصمت على الصوت) حالةً من السكون الذي يلقي بظله على أول المشهد، ثم تعاود المقطوعة - بفضل الأسلوب السردي - توغل أسطرها في مساحة البياض لتخفّ حركة الحال الشعرية وتبطؤ بل تهدأ مشاعر الشاعر معها ( ولدًا سيحمل عنك رُوحَكَ فالخلودُ هُوَ التَّنَاسُلُ في الوجود). وهنا تتاح الفرصة لإعطاء العين قليلا من الراحة كي تنظر في فضاء المكان الذي يتنازعه السواد والبياض، إنها فرصة للتأمل مما يوفر لإيقاع البياض إمكانية الظهور فيعلو (الصوت على الصمت).

غير أن المقطوعة سرعان ما تعود ثانية للتدفق بسرعة بالسؤال المطروح (من أنا) لتتوغل قليلا قليلا في السواد عند جملة (أم حكمة الجامعة) فيطغىء (الصوت على الصمت) ثانية، ولكنك سرعان ما تجد أن البياض قد انتزع ثانية عالمة من المكان العام ليطغى قليلا قليلا حتى جملة (باطلٌ، باطلُ الأباطيل ... باطلْ) وهكذا دواليك وبين هذه وتلك يفعل الإيقاع فعلته. بين الحركة السريعة والحركة البطيئة إيقاع، وبين انحسار رؤية العين وامتدادها إيقاعاً بل وتأملاً، غير أنّ الإيقاع المتمخض عن السواد يسرق هذه الفرصة ويهيمن على فعالية التلقي على نحو شبه كامل؛ بسبب من الانفعال الذي يتركه احتدام الشاعر وهو يختزل الكلمات ويصبّ نتاج صراعه الداخلي في مقطوعاته الشعرية في قوالب تركيبية أقرب ما يمكن أن يقال عنها: إنها قوالب عامودية لا أفقية.

لقد أحدث هذا التنوع بالتضاد: (أبيض وأسود)، (صوت يطغى على صمت وصمت يطغى على صوت) (تلق شبه كلّي غير منقطع، وتأمل في فضاء المكان) (هدوء و احتدام) -خلخلة تدفع القارئ إلى الشك و الدخول في متاهة القلق، وقد دخل بنية المكان قلق تحدوه رغبة في تحطيم التقاليد البصريّة التي اعتادها المتلقي مع القصيدة التقلدية. إنّه تنوع يدفع المتلقي لمتابعة هدوء المبدع حين يطغى السواد على البياض، وملاحقة ضجره حين يطغى البياض على السواد.

**رابعًا: إيقاع السرد وإيقاع الحوار:**

لقد استطاع محمود درويش بموهبته الشعريّة الفذة أن يسخر تقنيات القصّة في جداريته، وذلك من خلال اعتماده القصّ والسرد والحوار والاستغراق في تصوير الجزيئات، فكانا؛ أي (السرد والحوار) من أكثر هذه التقنيات حظورًا في جداريته، واستطاع أن يوجد لكل واحد منهما إيقاعه الخاص

به، فثمّة افتراض نقدي يقول: إن إيقاع أسلوب السرد ووصف الأمكنة لابدّ أن يكون أكثر ميلًا إلى الهدوء والبطء، من إيقاع الحوار الذي يميل إلى السرعة في الإيقاع لكونه يقوم على عنصر الحديث الذي يحمل أسئلة وإجابات. وبعبارة أخرى إن إيقاع السرد ينبع من ذات الفرد الكاتب وهو يسترسل بالوصف أو الحدث تبعاً لرغباته الخاصة، على حين يتألف إيقاع الحوار من المشاركة مع الآخر؛ أي أنه ليس ذاتيًا محضًا وثابتًا بل هو متغيّر؛ لأنه لا ينبع من ذات واحدة[26].وما دام لا ينبع من ذات واحدة يظلّ بنحو عام أكثر سرعة من حديث الفرد الواحد وهو يصف أو يتحدّث عن حكاية [27]. ومما يمكن تمثيله لهذين الإيقاعين وبين ما يحدثانه من فرق في الإيقاع قول درويش في مقطوعته الشعرية التالية (الجداريَّة 90 وما بعدها):

**مثلما سار المسيحُ على البُحَيْرَة ،**
**سرتُ في رؤيايَ . لكنّي نزلتُ عن**
**الصليب لأَنني أَخشى العُلُوَّ ،ولا**
**أُبَشِّرُ بالقيامة . لم أُغيِّرْ غَيْرَ**
**إيقاعي لأَسمَعَ صوتَ قلبي واضحًا .**

.....إلى أن يقول :

**- أَتعرفني ؟**
**سألتُ الظلَّ قرب السورِ ،**
**فانتبهتْ فتاةٌ ترتدي نارًا ،**
**وقالت : هل تُكَلِّمني ؟**
**فقلتُ : أُكَلِّمُ الشَبَحَ القرينَ**
**فتمتمتْ : مجنونُ ليلى آخرُ يتفقَّد الأطلالَ ،**
**وانصرفتْ إلى حانوتها في آخر السُوق القديمة . . .**
**ههنا كُنَّا . وكانت نَخْلَتانِ تحمِّلان**
**البحرَ بعضَ رسائلِ الشعراءِ . . .**

فقد أحدث التناوب بين السرد والحوار في المقطوعة السابقة تنوّعا في الإيقاع، إذ ابتدأت المقطوعة بداية سرديّة؛ فلزمها ذلك الأمر أن تخرج بإيقاع بطيء بعض الشيء حين بدأ السرد بالتفصيل والوقوف على وصف الجزيئات واستلهام التعبير عن أجواء ذاتية خاصّة تقترب من المونولوج الداخلي الذي يستدعي إعمال الذاكرة التأملية وما فيها من بطء وهدوء واستكانة ينسجم تماما مع الأسلوب الحكائي الذي جاء عليه السرد (مثلما سار المسيحُ على البُحَيْرَة سرتُ في رؤيايَ. لكنّي نزلتُ عن الصليب لأَنني أَخشى العُلُوَّ، ولا أُبَشِّرُ بالقيامةِ). ولكن ما لبث هذا البطء الإيقاعي أن تحرك بسرعة حين انتقل الشاعر من السرد إلى الحوار مبتدئا بجملة حواريّة (اتعرفني) ليبدأ الحوار بعدها محمّلا بجمل حوارية أخرى قادرة على تنشيط سرعة الإيقاع، فظهر هذا الحوار على شكل برقيات سريعة:(اتعرفني، هل تكلمني، فقلت، فتمتمتْ).ليعود الإيقاع ثانية إلى هدوئه وبطئه بالأسلوب القصصي نفسه؛فيقدم مزيدًا من التفاصيل والجزيئات في تصوير الموقف(وانصرفتْ إلى حانوتها في آخر السُوق القديمة... ههنا كُنَّا. وكانت نَخْلَتانِ تحمِّلان وكانت نَخْلَتانِ تحمِّلان البحرَ بعضَ رسائلِ الشعراءِ ...)، ثم يعود الإيقاع ثانية إلى السرعة حين يتنقل درويش إلى الحوار مع السجان عند الشاطئ الغربيّ (الجداريَّة 94 وما بعدها ) :

**- هل أَنت ابنُ سجّاني القديمِ ؟**
**- نعم !**
**- فأين أَبوك ؟**
**قال : أَبي توفِّيَ من سنين.**

إنه شاعر يتنقل بين الحوار والسرد، بين تفصيل ووقوف على وصف الجزيئات (السرد) إلى تكثيف

لغوي ملحوظ (الحوار)، وبين هذه وتلك تحصل المفارقة بالأسلوب ويقع الحسن بالإيقاع. وبعد؛ فقد رأينا كيف أنّ الفضاء الدلاليّ الذي تقدمه البنية الإيقاعيّة العامّة لنصّ جداريَّة محمود درويش، ابتداء من العنوان (جداريَّة) ودخولا إلى الشبكة المؤلفه للنصّ، حتى الظلال والإيحاءات التي تكمن داخل نسيج هذه الشبكة اللغوية –يؤسس رمزًا أساسيًا تتحرك حوله حيوات النصّ، وقد نبع أساسًا من فكرة التشبث بالوجود الحقيقي وتحقيق الطموح المنتظر بالرجوع إلى الأرض والهُوية.

**الهوامش:**

(1) قسم بعض الدارسين المحدثين المراحل الإبداعية لشعر محمود درويش إلى خمس مراحل هي: مرحلة البواكير(1965-1960)، ومرحلة الخروج من الأرض المحتلة (1966)، والخروج من الأرض إلى بيروت من(1981-1966)، ومرحلة الخروج من بيروت من(1982 إلى 1995) 5.والمرحلة الخامسة: النضج الفني: إصدار ديوانه لماذا تركت الحصان وحيدا وديوان سرير الغريبة والجداريَّة (200-1995).انظر: النجار، مصلح، جداريَّة محمود درويش، دراسة استدلالية في المضمون الشعري،، مجلة دراسات الجامعة الأردنية،مجلد29، العدد 3،لسنة2002. وبعضهم قسم النتاج الشعري لدرويش إلى مرحلتين فقط. انظر: عبد الرحمن ياغي زيتونه المنفى،،بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1998،ص126-125.أما صلاح فضل في كتابه أساليب الشعرية المعاصرة فقد قسمها إلى ثلاث مراحل وفق أبعاد فنية ورؤيوية، فضل، صلاح، أساليب الشعرية المعاصرة، بيروت، دار الآداب، ص171-141.وانظرعن حياة محمود درويش وشعره: هيئة الموسوعة الفلسطينية، الموسوعة الفلسطينية، دمشق، ط1، 1984،مج1/386، رجاء النقّاش، محمود درويش شاعر الأرض المحتلة، القاهرة،، دار الهلال، ط2، 20-9،1971. أحمد الزعبي، الشاعر الغاضب، إربد الأردن، مؤسسة الرسالة، ط1، 1995، عبد الرحمن ياغي، مع محمود درويش في ديوانه عصافير بلا أجنحة، عمان، مكتبة عمان، ط1،، م1970، حيدر بيضون، محمود درويش شاعر الأرض المحتلة، بيروت، دار الكتب العلمية، 1991م. درويش، محمود، جداريَّة محمود درويش، بيروت،لبنان، رياض الريِّس للكتب والنشر،، 2000م.

(2) درويش، محمود، لماذا تركت الحصان وحيدا،،بيروت لبنان رياض الريِّس للكتب والنشر، 1995م.

(3) درويش، محمود، سرير الغريبة،بيروت لبنان، رياض الريِّس للكتب والنشر، 1999م.

(4) مصلح النجار،جداريّة محمود درويش، دراسة دلالية في المضمون الشعري،ص 658.

(5) انظر: محمد صالح الضالع، الأسلوبية الصوتية، القاهرة، دار غريب للنشر والتوزيع 2002م، ص7. عبدالمطلب، محمد، البلاغة والأسلوبية، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب. 1984م، 203وما بعدها، كراهم هاف، الأسلوب والأسلوبية، ترجمة كاظم سعدالدين، بغداد، دار آفاق عربية، 1985م. منذر عياشي، الأسلوبية وتحليل الخطاب، مركز الإنماء الحضاري، ط1، 2002م.

(6) علوي الهاشمي، قراءة نقدية في قصيدة حياة، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، ط1، 1989م ، ص153.

(7) محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، دمشق، اتحاد الكتاب العرب، 2001م،ص47.

(8) رينية ويلك، واوستن وارين، نظريه الأدب، ترجمة محيي الدين صبحي، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، 1972م، ص207 .

(9) محمد صالح الضالع، الأسلوبية الصوتية، ص7.

(10) محمد العياشي، نظرية إيقاع الشعر العربي، تونس، المطبعة العصرية، 1976م، ص124 و روز غريب، تمهيد في النقد الأدبي، بيروت، دار المكشوف، ، ط1، ص189.

(11) صلاح فضل، نظريّة البنائية في النقد الأدبي، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، ط3، ، 1987م، ص291.

(12) خالدة سعيد، حركية الإبداع، دراسات في الأدب العربي الحديث، بيروت ، دار العودة، ط2، 1982م، ص111.

(13) حازم القرطاجني (أبو الحسن)، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بن خوجه، تونس، دار الكتب الشرقية، ط1، 1966م، ص44وما بعدها.

(14) الملائكة، نازك، قضايا الشعر المعاصر،بيروت، دار العلم للملايين، ط5، ص263وما بعدها.

(15) محمد صابر،القصيدة العربية الحديثة،ص5.

(16) سمير استيتية، منازل الرؤيا، المملكة الأردنية الهاشمية، عمان، دار وائل، ط1، 2003م، ص31.
(17) صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، القاهرة، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع، 1992م، ص 52.
(18) إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، بيروت، دار القلم، ط4، 1972م، ص19.
(19) محمود درويش، جداريَّة محمود درويش، ص 9 ومابعدها.
(20) محمد فتوح أحمد، ظاهرة الإيقاع في الخطاب الشعري، الكويت، مجلة البيان، ع288، 1990م. وجان كوهن، بنية اللغة الشعريّة، ترجمة محمد الولي ومحمد العمي، الدار البيضاء، دار توبقال للنشر، ط1، 1986م، ص98.
(21) محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ص54.
(22) عبدالفتاح صالح نافع، عضويّة الموسيقى في النصّ الشعري، المملكة الأردنية الهاشمية، الزرقاء، مكتبة المنار، ط1، ، 1975م، ص58.
(23) محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، بيروت، دار التنوير للطباعة والنشر، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ط2، 1985م ، ص101
(24) محمد صابر،القصيدة العربية الحديثة، ص47
(25) السابق ، ص50
(26) السابق، ص42
(27) محسن أطميشن، دير الملاك، دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر، بغداد، منشورات وزارة الثقافة والاعلام، 1982م، ص321.

## المصادر والمراجع:

1- أحمد، محمد فتوح، ظاهرة الإيقاع في الخطاب الشعري، الكويت، مجلة البيان، ع288، 1990م.
2- استيتية، سمير، منازل الرؤيا، المملكة الأردنية الهاشمية، عمان، دار وائل، ط1، 2003م.
3- أطميشن، محسن، دير الملاك، دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر، بغداد، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، 1982م.
4- أنيس، إبراهيم، موسيقى الشعر، بيروت، دار القلم، ط4، 1972م.
5- بنيس، محمد، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، بيروت، دار التنوير للطباعة والنشر، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ط2، 1985م.
6- بيضون، حيدر، محمود درويش شاعر الأرض المحتلة، بيروت، دار الكتب العلمية، 1991م.
7- درويش، محمود، جداريَّة محمود درويش،بيروت، لبنان، دار رياض الريِّس للكتب والنشر، ط1، 2000م.
8- الزعبي، أحمد، الشاعر الغاضب، إربد الأردن، مؤسسة الرسالة، ط1، 1995.
9- سعيد، خالدة، حركية الإبداع، دراسات في الأدب العربي الحديث، بيروت ، دار العودة، ط2، 1982م.
10- الضالع، محمد صالح، الأسلوبية الصوتية، القاهرة، دار غريب للنشر والتوزيع 2002م.
11- عبدالمطلب، محمد، البلاغة والأسلوبية، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب. 1984م.
12- العياشي، محمد، نظرية إيقاع الشعر العربي، تونس، المطبعة العصرية، 1976م.
13- غريب، روز، تمهيد في النقد الأدبي، بيروت، دار المكشوف ، ط1 (د.ت).
14- فضل، صلاح، أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، بيروت.
15- فضل، صلاح، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، القاهرة، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع، 1992م.
16- فضل، صلاح، نظريّة البنائية في النقد الأدبي، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، ط3 ، 1987م.

17- القرطاجني، حازم (أبو الحسن)، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بن خوجه، تونس، دار الكتب الشرقية، ط1، 1966م.

18- كوهن، جان، بنية اللغة الشعريّة، ترجمة محمد الولي ومحمد العمي، الدار البيضاء، دار توبقال للنشر، ط1، 1986م.

19- منذر عياشي، الأسلوبية وتحليل الخطاب، مركز الإنماء الحضاري، ط1، 2002م.

20- نافع، عبدالفتاح صالح، عضويّة الموسيقى في النصّ الشعري، المملكة الأردنية الهاشمية، الزرقاء، مكتبة المنار، ط1، 1975م.

21- النجار، مصلح، جداريّة محمود درويش،دراسة دلالية في المضمون الشعري (بحث)، مجلة دراسات، الجامعة الأردنية، المملكة الأردنية الهاشمية،م29، 2002م.

22- النقّاش، رجاء، محمود درويش شاعر الأرض المحتلة، القاهرة، دار الهلال، ط2، 1971م.

23- الهاشمي، علوي، قراءة نقدية في قصيدة حياة، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، ط1، 1989م .

24- هاف، كراهم، الأسلوب والأسلوبية، ترجمة كاظم سعدالدين، بغداد، دار آفاق عربية، 1985م.

25- هيئة الموسوعة الفلسطينية، الموسوعة الفلسطينية، دمشق، ط1، 1984م.

26- ويلك، رينية، واوستن وارين، نظريه الأدب، ترجمة محيي الدين صبحي، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، 1972م.

27- ياغي، عبد الرحمن، زيتونه المنفى، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1998م.

28- ياغي، عبد الرحمن، مع محمود درويش في ديوانه عصافير بلا أجنحة، عمان، مكتبة عمان، ط1،م1970م.